Thogorma, Jean
Les barbares contre Racine

Jean THOGORMA

L'ESTHÉTIQUE VIVANTE

BARBARES CONTRE RACINE



PARIS
Édition de " LA RENAISSANCE CONTEMPORAINE "
41, Rue Monge, 41
1911

Principales Editions de “ La Renaissance Contemporaine ”



PAUL VÉROLA

Zara-Thustra, pièce en 3 actes, en vers........... 1 broch. 2 fr.

ROBERT VEYSSIÉ

Houles et Sérénités, poësies (Illustration d'A. Thillier), 1 vol. 3 50
Les Ailes Ouvertes, drame en 3 actes, en prose..... 1 broch. 2 »
Grain de Foule et autres Récits d'Amour (Illustration d'A. Thillier).. 1 broch. 2 50
Les Tressaillements, poëme (Illustr. d'U. Brunelleschi) 1 vol. 5 »

POUR PARAITRE :

Les Quinzaines Poëtiques (1910-1911)................ 1 vol. 3 »

JEAN HURÉ

Causerie sur l'Esthétique................................ 1 vol. 3 »

JEAN-PAUL NEVEU

Essai de Synthèse Sociale........................... 1 broch. 2 »

GEORGES MARTIN

Microcosme (Silhouettes d'aujourd'hui).............. 1 broch. 2 »

JEAN THOGORMA

Les Barbares contre Racine......................... 1 broch. 1 »
Les Tendances nouvelles de la Littérature et la Renaissance Française...................................... 1 broch. 1 »

GASTON SAUVEBOIS et GASTON PICARD

Essai sur la Renaissance Française (1911)............ 1 vol. 3 »

EN PRÉPATION :

Une série de **Figures Contemporaines** (Elémir Bourges, Le Cardonnel, F. de Curel, R. Poincarré, Romain Rolland, Bergson, Ed. Schuré, etc.).

Poèmes. — Romans. — Pièces de Théâtre. — Documentation
Etudes Critiques

Les Barbares contre Racine

Jean THOGORMA

L'ESTHÉTIQUE VIVANTE

LES BARBARES CONTRE RACINE



PARIS
Edition de " LA RENAISSANCE CONTEMPORAINE "
41, Rue Monge, 41
1911

DU MÊME AUTEUR

POÉSIE

Le Crépuscule du Monde (Falque 1910)... 1 volume.

Les Symphonies du Feu (en préparation).

PROSE

La Destinée sociale du Poète............ Epuisé.

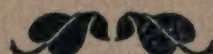
L'Esthétique Vivante :

Les Barbares contre Racine (La Renaissance Contemporaine) 1911......... 1 vol. in 12

Les Tendances nouvelles de la Littérature et la Renaissance Française (La Renaissance Contemporaine) 1911 1 vol. in-12

Lettres sur la Poésie (en préparation).

Le Dernier Amant de la Lune, Contes lyriques (en préparation).



Les Barbares contre Racine

De récents incidents ont aiguisé le conflit qui existe depuis qu'il y a une civilisaton, entre les révolutionnaires et les traditionnalistes de l'Art.

Au nom de la Liberté, de l'Originalité, de la Vie, du Progrès, les premiers se dressent contre les seconds et les accusent d'être les suppôts de l'autorité aveugle et de la convention stérile.

Nous nous efforcerons de démontrer que l'esprit d'autorité, d'intolérance, de négation de la vie, est beaucoup plus du côté des adversaires de la tradition classique que de ses défenseurs.

Nous pensons que la tragédie est par excellence l'art qui exprime la Vie.

Nous croyons que les théories de nos modernistes menacent l'existence même de tout art. Nous sommes certains que le jour où il n'y aurait plus en France un public capable de comprendre et d'aimer la tragédie, toute possibilité de vivre serait enlevée aux véritables artistes.

Nous savons que ce que veulent au fond les inconscients et les primaires qui attaquent Racine, c'est l'asservissement de l'imagination et de la pensée aux sens, la prépondérance de la passivité scientifique sur l'activité créatrice, la subordination de l'Art à la Science, à la Psychologie, à la Morale, à l'Histoire, l'instauration définitive d'une littérature d'observation et de faits à la place de la littérature d'imagination et d'idées, qu'est la littérature classique.

Nous prétendons que les œuvres et les théories des *modernistes de l'art*, loin d'être comme ils le prétendent, des promesses de libération, sont

des menaces d'asservissement dont il faut que les artistes triomphent sous peine de mort.

*
* *

L'esprit classique est un esprit de liberté ; un Racine, un Corneille, un Molière, un La Fontaine, furent avant tout, dans un siècle d'autorité royale, des génies libres, tandis qu'un Paul Bourget, un Brieux, un Marcel Prévost, sont dans ce siècle de démocratie, des esprits asservis.

Les premiers furent libres, parce qu'ils crurent en la pensée plus qu'aux sens, en la réalité idéale plus qu'en la réalité empirique, en l'éternité plus qu'au temps, et qu'ils modelèrent leurs œuvres, non à l'image de ce qui vieillit et meurt :

l'Individu, mais à l'image de ce qui dure et reste éternellement jeune : la Vie (1).

Les seconds sont des esclaves, parce que la sensation les emprisonne dans l'apparence des choses ; qu'ils n'ont jamais osé dépouiller l'homme de ses vêtements pour le contempler nu ; et que leurs œuvres n'expriment que ce qui est soumis au temps et à la destruction.

Les œuvres des premiers sont les compagnes des heures sacrées où l'homme débarrassé des soucis de la vie quotidienne, affranchi de la tyrannie de ses propres passions, peut se regarder vivre une existence héroïque dans les gestes d'un Polyeucte ou d'un Horace, se sentir en proie aux fureurs de l'amour dans ceux d'une Phèdre, frissonner du sentiment de sa propre

---

(1) Ce que nous appelons la Vie c'est l'essence commune à tout ce qui naît, grandit, se multiplie, la source de toutes les énergies qui animent les êtres vivants. La Vie est à chacun de nous ce que la nébuleuse est à l'astre, si l'astre vit.

mort dans celle d'une Iphigénie, connaître tout le tragique de la destinée humaine dans la contemplation d'un Œdipe, s'oublier lui-même avec ravissement en s'identifiant à des héros qui vivent, qui souffrent, qui se lamentent, et qui meurent si splendidement que la souffrance et la mort qu'ils incarnent, nous apparaissent dans une lumière de bonheur.

Les œuvres des seconds au contraire, loin d'arracher l'homme à lui-même, ne semblent avoir d'autre but que le plonger plus avant dans les ténèbres où s'agite sa pauvre vie quotidienne ; loin de l'affranchir de ses passions, elles les excitent ; loin de le jeter de la douleur dans la joie, en lui montrant la grandeur tragique de son destin, elles ne lui en révèlent que les petitesses ; et à la place du monde éternel où il vit en réalité, elles lui peignent la société et le temps où il fait semblant de vivre.

Quand l'homme écoute une tragédie, il l'entend avec ce qu'il y a de plus intime, de plus profond, de plus spirituel en lui, il se sent devenir ce qu'il est, et en épousant la vie du héros, il s'oublie lui-même, et ne se rappelant plus les petits désirs qui le tyrannisent habituellement, il possède la joie divine, et se meut dans la liberté. Quand au contraire l'homme assiste au théâtre, à la représentation d'un de ces drames modernes où des personnages vêtus de noir qu'il a rencontrés hier dans la rue ou dans un salon, expriment des conflits de passions d'hommes du monde, de médecins, d'ingénieurs, ou d'ouvriers, il peut être violemment ému, *mais d'une émotion qui ne pénétrant pas au-delà de la sensibilité immédiate, ne se prolonge pas jusqu'aux centres profonds de l'être, où la transmutation en joie s'opère.*

A la différence de la véritable émotion tragi-

que qui finit par être le sentiment d'une harmonie, une extase durable dans le souvenir, la vulgaire émotion théâtrale n'est que la réaction de notre sensibilité contre un choc ennemi, une secousse nerveuse éphémère.

C'est pour ne pas devenir ce que sont les personnages du Théâtre moderne que nous épousons un instant leur état. C'est pour qu'ils ne viennent pas hanter notre mémoire et dans le but inconscient de nous garder d'un danger, que nous condescendons à nous identifier quelques minutes à leurs souffrances et à leurs actes.

Si nous ne le faisions pas, l'énergie nerveuse que nous dépensons tout de suite à leur répondre, nous serions obligés de l'employer à nous souvenir d'eux, et ils oppprimeraient notre vie en lui communiquant le rythme de la leur.

L'émotion tragique est un abandon de notre être à des impulsions que nous sentons favora-

bles à notre force vitale et dont nous voulons nous souvenir.

L'émotion théâtrale vulgaire est une réaction de défense contre des forces hostiles que nous voulons oublier.

A l'audition d'une tragédie et en général d'une très belle œuvre, on peut remarquer que les applaudissements ne partent pas tout seuls, et que lorsqu'on applaudit, il y a toujours entre les dernières paroles dites et l'instant où les applaudissements commencent, un intervalle de silence.

Ceci est dû à ce que le public n'est pas maître, et d'ailleurs n'a pas le désir, de troubler son émotion recueillie en gesticulant.

Quand il s'agit d'une de ces pièces modernes dites *à succès*, cette hésitation n'existe jamais, parce que les plus enthousiastes ont la hâte bien naturelle d'exorciser au plus vite le démon qui les possède.

Ceci nous amène à cette conclusion : *la qualité et la profondeur de l'émotion produite par une œuvre théâtrale est en raison inverse de la rapidité et de l'intensité des applaudissements qui l'accueillent.* Toute la psychologie du succès peut se déduire de cette loi.

De ce que nous venons de dire il résulte que toute œuvre qui nous émeut jusqu'à la sérénité joyeuse est une œuvre d'art, et que celle qui produit sur nous une action inverse est exactement le contraire.

Les tragédies classiques sont de la première espèce, la plupart des œuvres contemporaines, de la seconde.

L'art du Tragique incite l'âme humaine à sortir de ses limites, en s'identifiant à toute la vie.

L'art du Dramaturge d'aujourd'hui, en mettant l'âme en présence des passions du temps, tente de la leur livrer, et de la river plus forte-

ment aux choses qu'il est de sa volonté de puissance et de joie, de dominer.

La distinction que nous avons faite entre l'émotion que nous pourrions appeler *active* et qui est l'émotion tragique, et l'émotion *réactive* ou *de défense*, est essentielle.

Si nous la comprenons bien nous comprendrons toute la différence qu'il y a entre le poète lyrique ou tragique et le dramaturge ou le romancier moderne et que cette différence n'est pas, de *degré*, mais de nature, puisqu'ils se proposent des fins contraires. Et nous concluerons que la liberté que revendiquent si bruyamment les modernistes de l'art n'est pas autre chose que le droit de se proclamer seuls des artistes, en élaborant des œuvres absolument en contradiction avec le but naturel de l'art qui est la libération des hommes par la joie active, et non leur asservissement à des états passionnels qui mê-

me nobles comme la pitié, ne doivent pas être des fins mais des moyens.

*
* *

A ceux qui invoquent la Tradition et les Maîtres, nos révolutionnaires opposent l'Originalité, et ils parlent de cette chose essentielle, comme les aveugles, des couleurs.

Un poète original est selon eux un poète qui ne ressemble à personne. Leur admiration va d'emblée à tous les faiseurs qui savent habiller de défroques bizarres (d'ailleurs taillées dans de très vieilles étoffes) des idées qui n'ont que le mérite d'être saugrenues — et qu'ils obtiennent par la méthode très simple et à la portée de tous, qui consiste à transformer les affirmations communes en négations, et réciproquement.

Faire autrement que les artistes du passé en

faisant le contraire, ce n'est pourtant que pratiquer une sorte d'imitation à rebours qui pas plus que l'imitation directe, n'est une preuve d'originalité et ne mérite l'admiration.

La fausse originalité est aussi conventionnelle que la convention, et étant plus hypocrite, elle est plus méprisable. Si le *pompier* en art est toujours un impuissant, l'*anarchiste* n'est qu'un roublard qui ne peut inspirer que du dégoût à ceux qui croient encore que la sincérité est une vertu pour l'artiste. Pour nous, le Peintre, le Sculpteur, l'Ecrivain original, est celui qui ressemble à ses maîtres, *en étant lui-même*, non celui qui ne ressemble à personne.

L'originalité vraie qui est la véritable puissance c'est-à-dire la vie à son plus haut degré d'exaltation consciente, tient de la nature de la vie, elle est comme elle, l'efflorescence du passé dans le présent et dans l'avenir ; elle a ses raci-

nes dans la pensée des aïeux, et ses fleurs invisibles dans celle des descendants.

Pas plus que la vie physiologique qui n'engendre de nouveaux individus qu'en les coulant dans le moule du genre de l'espèce et de la race, la vie spirituelle n'est discontinue : elle ne produit de nouvelles œuvres que par l'expansion de son dynamisme héréditaire. Une œuvre qui n'a pas de racines dans le passé, qui ne s'apparente pas à celles qui ont existé avant elle, n'est pas vivante. Pas plus qu'elle n'a d'ascendants elle n'aura de rejetons, elle est fatalement stérile.

Une véritable œuvre d'art, parce qu'elle tient à l'essence même de la vie, a la propriété merveilleuse de l'ubiquité dans le temps.

Si ceux qui ne vivent plus pouvaient la connaître, ils la comprendraient autant que ceux qui en sont les contemporains ou qui viendront dans l'evenir.

Le véritable artiste est original parce qu'il est l'héritier d'une longue lignée de génies qui lui ont transmis leur puissance, non parce qu'il dédaigne cet héritage pour lui préférer des trésors d'un jour.

A entendre nos modernistes, le présent n'aurait aucune relation avec le passé, les apparences actuelles du monde possèderaient cette étonnante propriété d'être absolument neuves, et la représentation de ces apparences, nécessiterait l'avènement d'un art dont les lois seraient sans rapports avec celles, désormais périmées, de l'art classique.

Nos barbares veulent ignorer que le temps n'existe pas pour la vision de l'artiste, car il vit dans l'éternel présent, et qu'il se sent être autant le contemporain des pyramides que celui des gares de chemins de fer.

Que voilà bien un splendide spectacle moder-

ne ! disent-ils avec un enthousiasme prudhommesque devant des cheminées fumantes d'usines.

Splendide spectacle ? — Oui. — Moderne ? — Non. Spectacle poétiquement émouvant pour des poètes parce qu'il leur fait songer aux âges préhistoriques du globe où se formaient l'argile dont ces cheminées sont faites et les forêts qui y brûlent maintenant sous forme de houille ! Spectacle émouvant par ce qu'il suggère de pensées sur l'insondable vieillesse du monde, et son avenir illimité, non par ce qu'il a d'*actuel !*

Contemplées sous l'aspect de l'éternité, les villes industrielles ont leur splendeur qu'il est possible d'exprimer, mais il n'y a pas pour cette expression, de formules nouvelles... De la même manière que Racine exprima l'amour, par le symbole de Phèdre, le poète moderne exprimera le conflit des forces cosmiques, par le sym-

bole des villes industrielles. Comme Racine s'identifia à la passion, le poète moderne s'identifiera au mouvement universel dont la civilisation qu'il voit est la résultante, ou il ne fera rien de bon, pour la raison très simple qu'on ne reproduit pas des apparences en les copiant directement, mais en épousant les rythmes des causes dont elles sont les effets. Qu'il le veuille ou non, l'artiste moderne est ramené par les nécessités de l'art aux sources métaphysiques de la vie et au monde si dédaigné de nos jours, des idées pures.

Si la vie contemporaine n'est pas pour l'artiste, du rêve et de la pensée, c'est-à-dire de l'invisible et de l'infini, du mystérieux et de l'éternel, comme Dieu, l'Univers, l'Homme, et tout ce qui a fourni des thèmes à l'art dans tous les siècles, elle ne peut pas être exprimée par lui.

Ou la civilisation industrielle et l'art n'ont pas de rapports possibles, ou ils en ont.

S'ils en ont, ce que je crois, ce sont des rapports identiques à ceux que l'art a toujours eus avec le monde, et il n'y a aucune raison valable de venir nous parler d'art nouveau, d'art moderne, d'art futuriste, à propos de la puissance des locomotives ou de celles des foules : la puissance des locomotives est dans le soleil depuis longtemps, et il y a des siècles que celle des foules se nomme Babel.

Penser que l'on va être original par le seul fait qu'on décrira des objets que les artistes des siècles passés n'ont pas pu ou n'ont pas voulu décrire parce qu'ils les ignoraient ou les dédaignaient, est une idée parfaitement absurde.

Certes, le servile imitateur de Racine, de Puvis de Chavannes, ou de Hugo, n'est pas intéressant, mais en quoi l'est-il davantage, l'hurluber-

lu qui pour n'imiter personne, compare les feux des becs de gaz à des oranges, ou voit dans un clocher, une cheville plantée au milieu d'un village pour l'empêcher de glisser ?

Il y a deux moyens d'inventer facilement des images neuves et de paraître ainsi originales en ne l'étant jamais.

L'un qui est le moyen romantique et qui exige un certain génie, consiste à déformer la réalité en la grandissant, il n'est pas à la portée de tout le monde.

L'autre qui est employé par tous les faiseurs de vers de notre délicieuse époque, consiste à déformer la réalité en la rapetissant. Par cette méthode, la lune peut devenir successivement un fromage, un fond de casserole, une cymbale, un tambourin, une roue, un pain à cacheter, etc. Tous les micromaniaques du temps doivent leur réputation européenne à ce simple procédé. Il a

l'avantage sur le premier, d'être plus commode et de flatter mieux le goût public.

Quant à l'originalité vraie, celle que nous avons dit être la vie à son plus haut degré d'exaltation consciente, elle est parfaitement interdite à nos modernistes.

Si elle leur était accessible, pourquoi auraient-ils une telle haine de la tradition ? et pourquoi calomnieraient-ils des génies qui n'ont jamais imposé silence qu'à ceux qui n'ont rien à dire ?

La lumière spirituelle qu'un Dante, un Milton, un Racine, ont réfracté si différemment dans leurs âmes diverses, n'est pas éteinte. Elle brille avec autant d'éclat que jadis à travers la vie et au-delà de la vie, et en elle, les types originels ou futurs des êtres et des choses sont toujours visibles.

Il suffit à chacun de nous d'avoir une âme capable de recevoir cette lumière et de la réfléchir

selon son propre moi, pour briller d'un éclat personnel aux yeux des hommes.

Pourquoi se baisser dans la boue des villes pour y ramasser péniblement des miettes de soleil, quand il est si facile en épousant *toute la Vie*, de devenir, sinon le rythme même des choses, du moins le miroir où il se reflète.

Toutes les questions esthétiques qu'on a compliquées à plaisir sont au fond, très simples : une certaine clarté existe dans la vie, que les hommes ordinaires ne voient pas. La voir d'abord, la refléter ensuite d'une manière à la fois individuelle et universelle, tel est le privilège du génie, — son originalité.

En dehors de cela il y a convention ou caricature, il n'y a point, Art.

*
* *

Contre l'Idéalisme éternel qui est au Matérialisme ce que la Force est à la Matière, les moder-

nistes de l'art se dressent au nom de la vie dont ils ont la prétention d'être les amoureux les plus fervents et les apologistes les plus convaincus.

Selon eux un Racine ne *fait pas vivant ;* les types généraux ne sont pas vivants ; les héros de Corneille, parce qu'ils agissent selon un certain idéal élevé, ne jouissent pas non plus de ce privilège — réservé aux seuls personnages instinctifs — d'être vivants. La trogne rubiconde et rieuse d'un buveur peint par les Hollandais, vit ; les visages pâles et graves des vierges peintes par les Italiens, ne vivent pas. Ce qui remue est plus vivant que ce qui est immobile, ce qui est aristocratique et gracieux, l'est moins que ce qui est vulgaire et laid, etc.

De ce que la Vie, insinuent-ils volontiers, produit en plus grande abondance des individus imparfaits que des types parfaits, il s'ensuit nécessairement que l'art, sous peine d'être infidèle à

la vie, doit représenter les premiers de préférence aux seconds et même ne représenter qu'eux. Et c'est encore là, non seulement esthétiquement, mais scientifiquement, une erreur.

La vie livrée à elle-même affirme de la manière la plus évidente, sa volonté d'organisation et d'harmonie : toutes les formes qu'elle produit avec une abondance qui confond l'imagination, sont aussi belles qu'elles peuvent l'être ; le double principe d'unité et de variété qui, selon les esthéticiens archaïques, constitue la Beauté, se manfeste partout dans la nature vivante.

L'architecture du temple grec, de la cathédrale gothique, de la pagode, obéit aux mêmes lois que la morphologie des animaux et des plantes. Lorsque l'architecte impose à des pierres, la symétrie, il ne fait qu'imiter la nature qui construit des arbres, des chevaux, des hommes, en groupant leurs parties de manière à ce qu'elles se

fassent équilibre à droite et à gauche d'un plan médian.

Si le poète associe des syllabes selon le rythme qui est la symétrie dans le temps c'est parce que ce rythme régulier est la loi de tout ce qui se meut, de tout ce qui vit dans le monde.

L'alexandrin classique que l'on accuse d'être une forme de mort est pourtant construit à l'image de la succession des saisons, de l'alternance des jours et des nuits, du mouvement des mers. Et les battements du cœur, la respiration, la marche, chez les animaux, ont comme les vers du poète, un rythme, une césure et des rimes, qui ne s'altèrent que par la mort.

Qu'une laideur, c'est-à-dire une dysharmonie se révèle chez un être vivant, c'est là un symptôme, non de santé, mais de maladie, non d'accroissement mais de diminution de la puissance vitale.

Il y a beaucoup plus de boiteux, de bossus, d'infirmes et de malades de toutes sortes dans l'espèce humaine que dans les autres espèces, parce que le vice et la misère y sont plus florissants, que la sélection sociale s'y exerce plus à rebours de la sélection naturelle, et que la nature y est le plus contrariée dans ses tendances essentielles. L'artiste qui sous prétexte de *faire vivant* ne s'attache qu'à la peinture d'individus déformés par les contraintes sociales, ne peint donc pas en réalité la vie, mais sa caricature.

Si nous observons les animaux, nous constatons que le moment où ils atteignent en grandissant à l'apogée de leur force, est aussi celui où leurs formes arrivent au plus haut degré de perfection.

Lorsque l'effort vital a assuré la conservation et le développement physiologique d'un être vivant, il semble qu'il se complaise à l'embellir et

à manifester, esthétiquement, sa puissance.

Bien que Darwin ait expliqué ce phénomène par le principe utilitaire de la sélection sexuelle, on peut penser que s'il y a une relation constante entre la beauté des individus et leur instinct de reproduction, cela ne prouve pas du tout qu'elle soit de cause à effet ; et on peut légitimement admettre que l'une et l'autre se manifestent en même temps parce qu'ils sont des effets parallèles d'une même cause qui est la plénitude de la vie.

Le fait que les plus belles fleurs puissent être stériles, suffit à infirmer la thèse que l'Amour est le but de la Beauté, et nous incite à croire, que la nature se repose parfois de l'activité utile, dans une sorte de contemplation désintéressée, d'elle-même.

L'artiste qui pour *faire vivant*, ne se complaît qu'à représenter des individus en train d'agir,

c'est-à-dire de lutter pour leur conservation, n'a peut-être pas autant qu'il le croit, le sens véritable de la vie et le droit de dédaigner les figures immobiles d'un Fra Angelico.

Lorsque l'homme s'arrête d'agir, et qu'il contemple, n'est-ce pas là une preuve que la vie a atteint en lui toute sa puissance et qu'elle peut dédaigner de descendre dans des gestes pour s'élever dans des pensées !

Si le mouvement signifiait mieux que l'immobilité, la puissance vitale, le plus vivant des hommes serait l'épileptique en proie à sa crise, et l'artiste par excellence, celui qui lui ressemblant le mieux, le représenterait le plus fidèlement. *Faire vivant* ne signifie donc pas seulement, comme le croient les modernistes de l'art, faire vulgaire et laid, traduire l'agitation désordonnée des contemporains, représenter des personnages grimaçants en proie aux diverses folies

du siècle, mais encore et surtout, fixer dans l'œuvre d'art, les moments de la vie, où par le sentiment, la volonté, ou l'intelligence, elle déborde de plénitude dans les êtres privilégiés dont la perfection semble le cri suprême de sa Joie.

Les manifestations les plus puissantes de la vie dans l'humanité se nomment la nation, la race, la cité, le héros ; si elles ne sont pas les seules auxquelles l'artiste ait le devoir de s'intéresser, du moins sont-elles les plus dignes de son attention. En ne voulant plus admettre dans le temple de l'art que les statues des êtres les plus contrefaits, les plus névrosés, les plus débiles, sous prétexte qu'étant les plus nombreux et les plus dignes de pitié, ils sont les plus vivants, les modernistes ne sont pas comme ils le croient, des adorateurs et des apologistes de la vie, mais au contraire ses ennemis et ses détracteurs.

Que les pauvres marionnettes de M. Henry

Bataille (parce qu'elles ne savent jamais ce qu'elles font, et se cognent sans cesse à leurs propres ténèbres) soient humaines, nous n'en disconvenons pas. Elles le sont au même titre que les manchots et les épileptiques.

Ma pitié s'émeut dans la rue quand je rencontre un de ces pauvres êtres, mais ce n'est pas de la pitié que je vais chercher au théâtre, et l'auteur qui m'offre cette émotion larmoyante m'apparaît plutôt comme un spéculateur habile que comme un artiste.

Parce que la Vie se ment à elle-même en fabriquant des dégénérés, ce n'est pas une raison pour que le Poète mente à sa vocation, en s'identifiant aux êtres les plus mal venus de l'espèce humaine et tente l'œuvre impie d'en proposer les images à la vue des hommes qui deviennent toujours un peu ce qu'ils regardent.

Si je veux représenter la Vie dans sa vérité,

j'ai le devoir de n'accorder à ses mensonges que l'importance qu'ils méritent, et de ne pas en faire la matière principale de mon art.

Les personnages de Shakespeare tels que le roi Lear ou Hamlet et ceux de M. Maeterlink ne peuvent pas être invoqués contre ma thèse. Ils diffèrent de ceux de M. Bataille par leur caractère mystérieux, légendaire, ou terrible. La Vie qui est une très grande artiste, se plaît parfois à se nier elle-même violemment, en engendrant certains individus qui atteignent au sublime par leur étrangeté. La puissance de la négation arrive à les revêtir d'une sorte de beauté sombre et vague qui peut éveiller en nous une activité joyeuse du même ordre que celle que cause la beauté lumineuse et précise des grandes œuvres classiques.

Ce que je condamne ici, ce n'est donc pas le romantisme dont ces monstres ou ces fantômes

sont les objets de prédilection, mais ce prétendu art réaliste moderne où il n'y a ni dieux, ni héros, ni démons, ni spectres, ni sorcières, ni fées, ni vrais hommes, ni vraies femmes, mais de pitoyables névrosés qui arrivent à nous faire pleurer à force de pleurnicher eux-mêmes sur leurs pauvres malheurs, et du contact desquels nous sortons, avec le sentiment d'un effondrement de tout notre être.

Lorsque Musset a écrit :

Vive le mélodrame où Margot a pleuré,

il n'a pas dit autre chose qu'une sottise pour la raison très simple que quand une œuvre nous fait pleurer, cela ne prouve pas le moins du monde qu'elle ait la beauté de la vie. N'est-ce pas surtout devant la maladie, la misère, et la mort, que nous pleurons ?

Les larmes qui sont une transsudation d'ani-

malité n'ont pas la même qualité que celles qui viennent d'une âme héroïque. Celles qui manifestent la douleur ou la pitié n'ont pas la même valeur (au point de vue de la puissance vitale qui est le seul qui nous intéresse) que celles qui manifestent la Joie.

Pleurer à l'audition de la 9e symphonie, de l'Orphée de Gluck, ou de l'Athalie de Racine, ce n'est pas geindre sur la misère humaine, c'est sous la pression de l'exaltation joyeuse dont ces chefs-d'œuvre nous transportent, libérer ce que notre vie a de force débordante.

Les larmes que nous pleurons devant la révélation d'une œuvre d'art sont des larmes d'orgueil et de ravissement qui viennent d'une émotion divine, ce sont les larmes du septième jour.

L'émotion esthétique dont je parle et que j'ai définie plus haut une émotion *active* en l'opposant à l'émotion *réactive* ou de *défense*, de mê-

me qu'elle est le sentiment de la liberté, est le sentiment que la vie a d'elle-même lorsqu'elle se reconnaît UNE à travers la multiplicité de ses formes.

La question qui se pose devant un livre, une statue, un tableau, une pièce de théâtre, n'est pas de savoir si ces œuvres sont émouvantes comme le malheur des faibles, mais si elles le sont, comme le bonheur des héros, et si elles agissent sur nous *dans le même sens que notre volonté profonde de joie*.

Si oui, ce sont des œuvres d'art que l'on peut assimiler à des condensateurs d'énergie pouvant communiquer aux hommes la puissance dont ils sont chargés et qui vient de la vie à son plus haut potentiel.

Sinon, ce ne sont pas des œuvres d'art, mais des produits industriels fabriqués avec des déchets ramassés n'importe où, dans les bas-fonds,

et au contact desquels nous réagissons, comme le tissu vivant réagit contre la substance étrangère et inerte qu'on lui incorpore.

La joie esthétique dont nous venons de parler à cette propriété merveilleuse, qu'éprouvée seulement une fois, elle imprègne à ce point l'être que rien ne peut plus y résonner, qui ne soit semblable à elle. Etant le sentiment de la vie à sa plus haute puissance, elle ne répond plus jamais qu'aux œuvres qui sont réellement vivantes, et confère ainsi l'infaillibilité à ses élus.

Le scepticisme de notre temps a érigé en dogme que la beauté est diverse, et que l'art se propose une autre fin que le beau, par exemple l'imitation fidèle de la vie.

Nous acceptons cette définition incomplète de l'art, mais nous prétendons que la plupart des œuvres modernes n'y satisfont pas.

Que l'on se mette en présence de chacune

d'elles et que l'on se demande si on éprouve cette impression de sérénité, de bonheur, de joie, de force accrue, d'aisance, de liberté, qui correspond à l'exaltation suprême de la vie dans la conscience de l'homme.

La plupart d'entre elles nous décevront dans notre attente et nous serons en droit de conclure qu'elles ne sont faites qu'avec de la vie amoindrie, fatiguée, malade. Et nous condamnerons cet art dont les œuvres restent toujours inférieures à ce qu'elles prétendent représenter ; et le spectacle d'une fleur, d'une rivière, ou d'un soleil couchant, nous paraîtra plus propre à nous illuminer l'âme que les prétentieuses et vaines productions du théâtre, de la littérature, de la sculpture, et de la peinture contemporaines.

*
* *

Il est entendu pour nos modernes esthéticiens, parce qu'il leur est réservé à eux seuls d'avoir le

sens de la vie et de la vérité, que les œuvres d'art classiques sont conventionnelles et froides.

Nous venons de voir ce qu'il faut penser de leurs conceptions de la liberté, de l'originalité, de la vie. Celle qu'ils ont, de la spontaéité créatrice, ne vaut pas mieux.

Leur attitude devant la vie, est, ne l'oublions pas, une attitude passive. Armés de lunettes ils observent avec un zèle et une patience de savants, les petites agitations des individus et des foules au milieu desquels ils vivent, puis ils notent ce qu'ils ont vu, s'ils sont littérateurs, en phrases menues qui ont la prétention d'épouser parfaitement par leur rythme, chacun des objets qu'elles décrivent.

Un livre arrive ainsi à ressembler à une vitrine de collectionneur où il y aurait, disposées au hasard, une foule de choses hétéroclites. De ce que la vie morcelée dans le temps et dans l'es-

pace, se présente à nous sous un aspect d'éparpillement, les modernistes de l'art concluent que l'œuvre qui l'imite le mieux, est celle où il y a le plus de parties distinctes les unes des autres, et le moins d'unité ; l'œuvre où il y a de l'unité, étant, par définition, conventionnelle.

Point n'est besoin d'être fort zoologiste pour comprendre pourquoi le tœnia est inférieur en organisation au singe, et que la vie ne croît en puissance qu'à la condition de se constituer une armature solide qui tienne unies des parties qui ont toujours tendance à se séparer.

Il n'est jamais venu à l'idée de personne de prétendre que les vertébrés, parce qu'ils ont un squelette, sont moins vivants que les vers qui n'en ont pas ; c'est pourtant ce que disent implicitement les modernistes quand ils taxent de convention, les œuvres construites à l'image des

vertébrés, c'est-à-dire avec un système osseux qui en soutient toutes les parties.

L'attitude de l'artiste classique devant la vie est une attitude active : au lieu de ne représenter celle-ci, qu'à partir du moment où elle se morcelle, il tenta d'en imiter l'activité créatrice, *le processus embryologique.*

L'Idée est à l'œuvre d'art ce que le germe est à l'être vivant, voilà ce que les modernistes esclaves de la sensation veulent systématiquement ignorer. Comme l'œuf est une cellule où aboutissent les énergies de la race, de l'espèce, et du genre, et où ont leur source, celles des milliards de descendants possibles, l'Idée est un microcosme, où les images des choses passées, présentes, futures, sont contenues.

De même qu'un homme est dans sa chair, l'héritier de millions d'ascendants et le père pos-

sible de millions de rejetons, il est dans sa pensée, la pensée d'une foule d'hommes.

De même qu'avec les énergies reproductrices que lui ont transmis ses ancêtres, il peut engendrer des enfants, avec sa pensée où se reflète le monde, il peut produire des peuples d'idées et d'images représentatives d'êtres et de choses qu'il n'a personnellement pas vus.

Comme la vie est partie d'un germe initial pour aboutir à la diversité des genres, des espèces, des races, des individus, l'artiste classique part d'une Idée mère pour en extraire et en épanouir dans une descendance innombrable d'Idées-filles, de symboles, et d'images, le dynamisme fécond.

Cette Idée-mère qui est de la sensation accumulée par des siècles d'hérédité et des années d'expérience personnelle, ne mûrit, et n'est apte à donner de fruits, qu'après une lente incubation

dans le cerveau, mais lorsqu'elle a atteint sa maturité et qu'elle peut libérer les énergies qu'elle contient, elle le fait avec une force telle, que rien ne lui résiste et que le marbre le plus inerte est obligé d'obéir au mouvement qu'elle lui communique et de se modeler selon son rythme.

Une statue qu'un sculpteur n'a pas portée dans sa tête et qu'il a tenté de faire en imitant servilement un modèle, n'incarne pas plus la vie qu'un enfant qu'une mère n'aurait pas couvé dans son sein, le temps qu'il faut.

Loin d'être, comme le croient les artistes modernes, les produits immédiats de la sensation, les œuvres d'art vivantes viennent de la méditation lente et de la pensée réfléchie.

Comment pourrait-il en être autrement pour les œuvres d'art qui sont les filles immortelles de la vie, que pour les individus qui en sont les rejetons périssables ?

De même que la plus amoureuse des femmes ne peut incarner son amour dans un nouvel être qu'en l'extrayant lentement de sa chair, le plus fervent des artistes ne peut enfanter une œuvre qu'en la nourrissant longtemps de sa pensée.

Si nous admettons l'évolution, c'est-à-dire la variabilité perfectible des espèces vivantes, nous pouvons concevoir l'œuvre d'art comme la préfiguration des formes futures les plus parfaites qui seront dans le lointain avenir ce que la vie réalisera sur la terre ou ailleurs, de plus conforme à ses tendances.

Que la perfection soit à l'origine des choses comme le veut la théorie platonicienne des archétypes éternels, ou qu'elle soit la fin des choses comme le permet de le concevoir la théorie moderne de l'évolution, ou encore un moment fugitif se reproduisant périodiquement dans le mou-

vement circulaire du monde, la destinée de l'artiste reste la même :

Elle est dans le premier cas de se souvenir de ce qui fut, dans le second, de deviner ce qui sera, dans le troisième, d'imaginer ce qui peut être, et de tromper le regret ou l'attente de la vie en lui présentant l'œuvre d'art comme le fidèle miroir des mondes regrettés ou pressentis, ou des instants de plénitude atteints, en lui disant : voilà ce que tu es.

S'il peut exister des œuvres d'art conventionnelles, ce ne sont jamais celles qui ont leur source dans l'imagination et la pensée, puisque c'est là que la vie dépose et fait croître les germes des œuvres où elle veut reconnaître ses vrais enfants.

Celui à qui la vie donne la mission de la représenter par des tableaux ou des poèmes, en devient la conscience totale, et s'il lui faut apprendre quelque chose, c'est la technique de son art,

et non la manière de vivre des hommes de son temps qui n'a d'intérêt que pour le psychologue ou l'anecdotier. Tous les observateurs sont des infirmes ; s'ils n'étaient pas foncièrement pauvres, quel besoin auraient-ils d'emprunter de la vie à leur milieu et de la représenter sous un aspect fragmentaire aussi fatalement conventionnel que l'image d'un arbre sans racines ?

Quand il ne sera plus convenu de croire aux idées égalitaires, à la sainteté de la passion, au génie des femmes, toutes les œuvres modernes qui sont pleines de ces billevesées, paraîtront singulièrement froides à nos petits neveux !

Les mêmes gens qui se pâment d'aise à la vue d'un de ces tableaux impressionnistes où l'on ne sait ce qu'il faut déplorer le plus, de la niaiserie du sujet ou de la gaucherie de l'exécution, ces mêmes gens ne manquent pas d'accuser l'œuvre de Puvis de Chavannes d'être conventionnelle, et

cela uniquement parce qu'ils y voient de la composition, du style, une beauté qu'ils ne sentent pas.

Cette horreur des contemporains pour tout ce qui ne donne pas l'impression de l'*immédiat* et du *baclé* est très révélatrice de la maladie honteuse de ce temps : la veulerie.

Rachitiques au point de ne plus avoir la sensation de posséder une colonne vertébrale, devenus intellectuellement comparables à des limaces, les arbitres actuels du goût et des élégances françaises ne peuvent plus voir et apprécier que ce qui leur ressemble.

Trop vaniteux et trop malades pour sentir que leur état n'est pas la santé, et qu'ils sont des exemplaires usés de la plus mauvaise édition que l'espèce ait tirée d'elle-même, ils ne reconnaissent plus la vie que dans les manifestations les plus séniles de l'impuissance et de la folie.

Devant toute œuvre où s'affirme la force d'une volonté qui sait ce qu'elle veut, et le réalise selon la logique profonde de la Nature saine et puissante, ils ne peuvent ni comprendre ni admirer, et ils se vengent de leur impuissance en calomniant l'œuvre et en décrétant qu'elle est conventionnelle et froide.

C'est ainsi que les plus conventionnels des êtres, les esclaves de la Mode osent condamner au nom de la vérité, la Tragédie classique. Après avoir jugé les juges et leur doctrine, nous allons juger la condamnation.

*
* *

Au lecteur qui a bien voulu nous suivre jusqu'ici nous espérons avoir démontré qu'à l'encontre des œuvres des modernistes, les œuvres des classiques sont des œuvres libératrices, joyeuses, originales, vivantes, spontanées, et nous

ajoutons maintenant, en prenant pour exemple la Tragédie, conformes à la Nature.

Nous pensons que parler d'art conventionnel à propos de Racine, c'est ne rien comprendre non seulement à la genèse de l'œuvre d'art et à ses fins, mais encore à cet évolutionnisme, et à ce progrès, dont on se fait avec tant d'enthousiasme, les sectateurs intolérants.

Le problème qui se pose devant le poète tragique est celui-ci : Etant donnés les passions et leurs conflits, tels qu'on les observe dans la société humaine, c'est-à-dire gênés dans leur développement chez la plupart des hommes par les obligations sociales, ne s'exprimant que par des paroles et des gestes trop contenus chez les uns ou trop violents chez les autres, que seraient ces passions à l'état pur chez des individus affranchis autant qu'on peut l'être des contraintes où se débattent les hommes ordinaires, et s'exprimant

par les paroles et les gestes qui leur sont le plus naturels ?

Autrement dit : chez des êtres très *évolués*, (*) les héros, ou très puissants, les princes, quelle est la nature de la passion, comment s'exprime-t-elle, à quels obstacles fatals se heurte-t-elle ?

Le problème posé ainsi (et c'est ainsi qu'il doit l'être si l'on admet que la passion avec ses douleurs et ses joies ne se réalise pleinement que chez les héros) ne comporte qu'une solution : la tragédie.

Il est très rare de vivre dans la société, une existence tragique, et les drames qui s'y passent sont moins les effets de la fatalité naturelle que de destinées sociales. La représentation pure et simple de ces drames, par l'œuvre d'art, ne peut

---

(*) C'est plus dans le dessein d'être mieux compris de nos adversaires que par goût que nous avons employé au cours de cette étude beaucoup de termes empruntés à la langue scientifique.

que laisser insatisfait le désir d'absolu qui correspond à la passion, que nous la sentions en nous, ou que nous la regardions dans les autres.

Cette insatisfaction vient de ce que nous pouvons toujours concevoir au delà du dramatique de l'amour contrarié par les circonstances accidentelles ou la médiocrité de ses victimes, le tragique de l'amour se brisant contre lui-même et devenant la douleur, le désespoir, ou la folie, parce qu'il est de son essence, de ne pas être le bonheur.

L'erreur moderne est de ne considérer la Tragédie que comme une sorte de drame ennuyeux par défaut de couleur locale, de pittoresque, et de mouvement.

Nous ne demandons pas au drame, la sublime émotion joyeuse de la grande œuvre d'art, mais une certaine sorte de plaisir complexe qui ressemble assez à celui que nous avons à regarder

une course de taureaux, ou des passants dans la rue. Pourquoi les esthéticiens modernes veulent-ils exiger de la tragédie cette sensation du pittoresque qu'il n'est pas de sa nature de leur faire éprouver ?

Le Drame correspond au tableau d'histoire et la Tragédie à la fresque. Vouloir que l'un soit exécuté comme l'autre, ou décréter qu'on ne doit plus peindre à fresque parce qu'il y a des tableaux d'histoire, est un non-sens.

A des genres aussi opposés que le Drame et la Tragédie, il faut des sujets, des moyens, un style différents, et il est aussi absurde de prétendre que le Drame a désormais seul le droit d'exister que d'affirmer que le talent exclue le génie.

Tant qu'il y aura des hommes sur la terre, il est naturel qu'ils se préoccupent des problèmes historiques et sociaux, mais il est naturel aussi que le problème, autrement troublant, de la des-

tinée de l'homme dans le monde, ne les laisse pas indifférents.

S'il est légitime que le conflit de l'Individu et de la Société, thème habituel du drame ibsénien, intéresse le Dramaturge, il ne l'est pas moins, que ce conflit ne passionne pas le Tragique, parce qu'il n'est qu'un accident, et que les catastrophes qu'ils causent ne sont peut-être pas inévitables.

Que la souffrance de la pauvreté, de la maladie, ou de l'esclavage, soient dramatiques, c'est certain ; mais étant guérissables elles ne sont pas tragiques.

Il est très malheureux d'avoir faim, mais il est autrement sublime, d'être possédé de l'amour, de l'ambition, de la luxure, de l'orgueil, et d'être poussé par ces passions dans les gouffres sans fonds de la douleur, du désespoir, et de la mort.

La souffrance des humbles peut être la matière d'un certain art un peu myope, mais combien

Tragédie sa solennité dans l'expression des sentiments, et prétendent que la vie parle autrement.

Sans doute, elle parle autrement chez les vivants de tous les jours, qui sont des médiocres et des faibles, mais chez les forts ? Beethoven amoureux ne s'exprime pas comme Jean-Jacques Rousseau, ni Michel Ange comme Sainte-Beuve !

La passion n'inspire aux instinctifs que des exclamations et des gestes discordants, leur douleur ne jaillit que sous forme de cris et de convulsions. Au contraire, chez les êtres intelligents et cultivés, la passion solennise les paroles et les attitudes ; la souffrance contenue dans son expression par la volonté et cette pudeur naturelle aux âmes d'élite, a des gestes harmonieux.

Il semble que lorsque ces êtres aiment et souffrent, ils se sentent en communion avec le monde et qu'ils en expriment le rythme. Chez les individus ordinaires la passion et le déses-

poir gesticulent et crient, chez les héros dont nous parlons, elle chante.

Prétendre que représenter ces derniers tels que la vie veut qu'ils soient, est conventionnel, c'est méconnaître que celle-ci, à mesure qu'elle s'élève du protozoaire à l'homme, transforme l'instinct en intelligence et l'acte réflexe en volonté.

Le Poète tragique au lieu d'exprimer la vie fatalement inférieure et élémentaire des petites gens et des bourgeois, exprime la vie à sa plus haute puissance harmonieuse, telle qu'elle devient en épanouissant ses énergies dans l'existence passionnelle, intellectuelle, et active, des aristocraties.

En ce faisant, il s'attire peut-être selon l'expression de Nietzsche *cette inimitié populacière, qui en veut à tout ce qui est privilégié et souverain*, mais s'il y a un domaine où l'opinion de la

Tragédie sa solennité dans l'expression des sentiments, et prétendent que la vie parle autrement.

Sans doute, elle parle autrement chez les vivants de tous les jours, qui sont des médiocres et des faibles, mais chez les forts ? Beethoven amoureux ne s'exprime pas comme Jean-Jacques Rousseau, ni Michel Ange comme Sainte-Beuve !

La passion n'inspire aux instinctifs que des exclamations et des gestes discordants, leur douleur ne jaillit que sous forme de cris et de convulsions. Au contraire, chez les êtres intelligents et cultivés, la passion solennise les paroles et les attitudes ; la souffrance contenue dans son expression par la volonté et cette pudeur naturelle aux âmes d'élite, a des gestes harmonieux.

Il semble que lorsque ces êtres aiment et souffrent, ils se sentent en communion avec le monde et qu'ils en expriment le rythme. Chez les individus ordinaires la passion et le déses-

poir gesticulent et crient, chez les héros dont nous parlons, elle chante.

Prétendre que représenter ces derniers tels que la vie veut qu'ils soient, est conventionnel, c'est méconnaître que celle-ci, à mesure qu'elle s'élève du protozoaire à l'homme, transforme l'instinct en intelligence et l'acte réflexe en volonté.

Le Poète tragique au lieu d'exprimer la vie fatalement inférieure et élémentaire des petites gens et des bourgeois, exprime la vie à sa plus haute puissance harmonieuse, telle qu'elle devient en épanouissant ses énergies dans l'existence passionnelle, intellectuelle, et active, des aristocraties.

En ce faisant, il s'attire peut-être selon l'expression de Nietzsche *cette inimitié populacière, qui en veut à tout ce qui est privilégié et souverain*, mais s'il y a un domaine où l'opinion de la

foule et celle des courtisans de la foule, ne comptent pas, c'est bien celui dont nous nous occupons. Il y a beaucoup de haine démocratique dans le cas des adversaires actuels de la Tragédie et beaucoup de petite envie dissimulée sous de grands mots.

La Tragédie leur est suspecte, parce qu'elle est fondée sur une esthétique inaccessible à ceux qui ne peuvent pas, de par leur nature foncièrement bourgeoise, s'élever jusqu'à la conception aristocratique de la vie et de l'art qui a toujours été celle des grands artistes.

Tous ces prétendus émancipateurs du peuple qui veulent mettre l'art à sa portée en le déformant, sont en réalité des forgeurs de chaînes, car il n'y a de liberté que sur les sommets : un peuple qu'on pervertit, au point de lui faire préférer la représentation exacte de son existence de tous les jours, à celle d'une vie supérieure, de-

vient incapable d'imaginer cette vie. Comment alors pourrait-il la vouloir et briser les obstacles qui l'en séparent ?

L'homme le plus inculte et le plus humble, qui comprendrait *Athalie* ou *Bérénice* se sentirait ennobli pour toujours, verrait la Vie et sa vie avec d'autres yeux, et il puiserait dans ce sentiment une fierté et une force que le plus combatif des *drames sociaux*, est parfaitement incapable de lui donner.

Si la populace des riches et celle des pauvres se rencontraient dans les mêmes théâtres pour applaudir les mêmes chefs-d'œuvre, il y aurait de par le monde, un peu moins de cupidité chez l'une, un peu moins d'envie chez l'autre.

La connaissance des plus hautes jouissances que l'homme puisse goûter sur la terre, rendrait moins désirables celles qu'on n'achète qu'à prix

d'or, et ceux-ci seraient moins âpres à défendre leurs richesses, ceux-là à les convoiter.

La paix sociale par l'éducation esthétique des hommes, la réconciliation des classes dans l'aristocratie des idées et des sentiments, voilà quelle serait l'œuvre de la Tragédie si elle était connue et comprise comme elle devrait l'être.

Le grand mal des sociétés vient de ce que les hommes n'étant pas assez artistes pour avoir le sens de la joie, n'aiment pas la vie pour elle-même, mais pour ses faveurs.

Le rôle de l'art tragique est de leur montrer que lorsque la destinée les frappe, le coup douloureux qu'elle leur donne, importe moins que la beauté du geste avec lequel ils lui répondent, et qu'il faut se réjouir d'une catastrophe qui nous fait connaître notre force à vivre et notre aptitude à bien mourir.

Par son caractère toujours sublime, le héros

tragique au théâtre échappe à l'injure de notre pitié, les douleurs qui le torturent, il cherche à les faire oublier par l'expression harmonieuse qu'il leur impose, et il réalise ce miracle, de convertir en images de bonheur, dans notre âme, le spectacle de son infortune. C'est ainsi que la Tragédie, contrairement aux affirmations modernes, est le moins conventionnel des arts, en ce sens qu'elle agit sur le spectateur, comme agit la vie elle-même, lorsqu'on en a vécu les heures douloureuses assez passionnément pour en goûter la douceur secrète.

*
* *

Les anarchistes de l'art qui sont habituellement internationalistes, se découvrent soudain une vocation patriotique pour opposer à la Tragédie, un théâtre prenant pour thème des faits historiques français. Dans tous les domaines où il importerait de n'être que Français, ils s'y refu-

sent obstinément : dans le seul où il soit nécessaire d'être *l'homme à qui rien d'humain n'est étranger*, ils ne veulent entendre parler que de passions françaises. Les aventures helléniques, romaines, ou bibliques, ne nous intéressent pas au théâtre, disent-ils. Nous, non plus, mais les aventures françaises, pas davantage !

Ce que nous demanderions à un théâtre qui prendrait pour thèmes des faits nationaux, c'est exactement ce que nous demandons à la tragédie classique que l'histoire ou la légende des anciens peuples inspira ; c'est-à-dire d'exprimer l'essentiel de la passion et de la douleur, non des Romains ou des Français, mais des hommes de tous les temps.

Si Racine a puisé avec autant d'abondance dans l'histoire romaine et grecque, ce n'est ni par pédanterie, ni par dédain de l'histoire de son pays, mais parce qu'il a senti, en artiste,

que la tragédie ne peut être elle-même, qu'à la condition de ne pas demander d'élément d'intérêt à des événement trop proches, se mêlant trop intimement encore à notre vie, et dont la représentation serait plus propre à exciter nos passions qu'à nous mettre dans cet état de dilection désintéressé, qui est la fin de tout art.

Les tragédies dont les sujets sont empruntés à l'histoire ancienne, satisfont à cette condition esthétique d'éloignement dans l'espace et le temps. Nous pouvons les écouter, libres de tout parti pris politique ou moral, avec tout le désintéressement passionnel possible, et ainsi, concentrer notre attention sur ce qui en fait le sujet profond : les conflits éternels de l'homme avec lui-même et avec le monde.

Que nos modernistes ne voient dans Phèdre qu'une reine d'Athènes dont les aventures, étant grecques, ne méritent pas notre attention, c'est

déjà d'une sottise à peine imaginable ; qu'ils aillent jusqu'à reprocher à notre tragédie classique la règle des trois unités, et l'uniformité de ses costumes et de ses décors, cela dépasse les bornes permises.

L'unité d'action étant admise à peu près par tout le monde, nous n'en parlerons pas.

Pour ce qui est de l'unité de temps et de l'unité de lieu, qui sont, paraît-il, conventionnels, on admettra bien pourtant qu'il est assez naturel qu'une action scénique de quelques heures, ne représente pas des événements séparés par des années, et n'évolue pas d'Athènes à Rome, et de Babylone à Carthage.

Nous ne voyons que des avantages à ce que les unités de temps et de lieu ne soient pas respectées mais c'est à partir du moment où nous les délaissons, que nous introduisons la convention. En les respectant, nos Tragiques français ont

peut-être été trop fidèles à la lettre des choses, mais ce n'est pas aux myopes de notre temps à le leur reprocher.

Sur le décor et le costume nous n'avons à dire que des choses qui déplairont autant aux traditionnalistes étroits qu'aux novateurs. De même que la Tragédie, étant l'expression la plus naturelle et la plus directe de la vie de tous les temps, est par la conception des caractères de ses personnages au-dessus et en dehors de l'histoire, elle l'est aussi par le décor où elles les place et le costume dont elle les habille.

La loi d'harmonie qui veut que la vie s'incarne d'une certaine manière dans des héros tragiques, veut également que le cadre où elle évolue, et les costumes dont elle se vêt, soient en accord avec elle. Autrement dit, la tragédie indépendante des temps et des lieux se choisit un milieu,

selon des nécessités internes qui sont d'un ordre purement esthétique.

Elle est un poème et une plastique ; au rythme des paroles doivent correspondre des rythmes d'attitudes et de gestes ; ces rythmes veulent une certaine atmosphère et pas une autre.

Pour réaliser cela : il faut une lumière claire et pure à l'image de la pensée du héros tragique, une architecture noble et ferme à l'image de sa volonté, enfin un costume qui épouse fidèlement les formes mouvantes du corps, dans les attitudes diverses que les sentiments de l'âme lui impriment.

La Lumière des régions méditerranéennes, ou, dans nos théâtres, ce qui l'imite le mieux ; la Colonne ; la Draperie ; tels sont les trois éléments décoratifs de la Tragédie.

On la jouait au temps de Racine avec les costumes à la mode du XVIIe siècle, on se trompait,

mais pas beaucoup plus que de nos jours, où on ne vêt les personnages comme ils doivent l'être, que par un souci puéril de vérité historique.

De ce que le tragique de la vie doit se montrer, par contraste, plus intense au milieu d'une nature lumineuse et sereine que sous la lumière grise de l'occident, il s'ensuit que cette nature est le milieu que nécessite la définition même de la Tragédie.

De ce que la sinuosité mouvante des lignes du corps humain apparaît d'autant mieux qu'elle contraste avec la rectitude immobile des lignes monumentales, il résulte que les plus rectilignes des monuments, le palais et le temple d'architecture grecque en sont les seuls décors harmonieux.

Enfin de ce que la draperie est le costume le plus simple, le plus voisin de l'absence de costume, celui qui épouse avec le plus de fidélité les

rythmes divers des attitudes et des gestes, on peut conclure qu'elle est le vêtement naturel de l'homme, et celui qui convient le mieux à l'expression tragique.

La conformité de la Tragédie à la nature du monde et à la nature de l'homme, que l'on considère les événements qu'elle rapporte, les personnages qu'elle fait mouvoir, le style des paroles et des attitudes qu'elle leur prête, le milieu et le décor où elle les place, le costume dont elle les vêt ; cette conformité est absolument parfaite.

La Tragédie n'aurait pas été créée par les Grecs, et ressuscitée dans les temps modernes par les grands Tragiques français du XVIIe siècle, s'il nous fallait l'inventer, nous ne pourrions pas faire autre chose que ce qui a été fait par nos maîtres.

Peladan rapporte qu'il existe à la bibliothèque de Toulouse un Sophocle annoté par Jean Raci-

ne où il y a ce passage : « STROPHE : *Lorsque les danseurs allaient de la droite à la gauche, ce qui exprimait le mouvement du ciel, qui se meut de l'orient à l'occident*, etc. »

Le commentaire de Racine prouve qu'il a eu l'intuition que la tragédie est une représentation de l'Univers, et que les mouvements en sont réglés à l'image de la gravitation des astres.

Rien ne peut mieux donner en effet l'idée de l'unité harmonieuse du monde que le spectacle d'un chef-d'œuvre de cet art. Nous y voyons d'une part, dans la beauté du décor, la musique des paroles et des gestes : le symbole de l'espace étoilé, et d'autre part, dans le tragique du conflit passionnel des personnages : une figuration du chaos.

Le monde chaotique s'efforçant vers le monde harmonieux, à travers les douleurs du désir et de la passion, voilà ce que nous apercevons en

réalité dans la Tragédie, par delà personnages et décors. Le volcan tragique crache dans le ciel sa lave, sa cendre, et son feu, et toute cette agitation désespérée devient en se dispersant dans l'espace, la sérénité harmonieuse du monde, parce que c'est là la loi de toute chose.

La Tragédie transmue la Passion en Beauté, et la Douleur en Joie, comme la plante épanouit dans ses fleurs la fange terrestre, comme la Nature fait surgir l'homme de la bête, comme l'Univers dont les racines plongent dans le chaos, en jaillit en forêts d'étoiles !

Elle est ainsi l'image symbolique de tout ce qui est, et demain comme hier, toutes les fois qu'un Poète voudra offrir à l'homme un spectacle fidèle des évolutions cosmiques, c'est à la Tragédie qu'il aura recours.

Il fallait la venue de ce prétendu siècle scientifique pour qu'on osât tenter de discréditer ce-

lui de tous les arts qui s'apparente le mieux à la science universelle.

Que l'art tragique soit aux autres arts ce que la mécanique céleste est aux autres sciences, voilà évidemment de quoi scandaliser les myopes.

Ils disent de la Tragédie qu'elle est un art défunt, disons plus simplement qu'elle est à peine née et qu'il nous est impossible de concevoir le prodigieux développement qu'elle atteindra dans l'avenir, le jour où Beethoven et Sophocle se rejoindront pour s'unir dans un seul génie !

*
* *

Nous espérons en avoir assez dit pour faire entendre aux plus sourds que les attaques dirigées contre Racine, et en général contre les œuvres classiques, ne sont pas inspirées de l'amour de la liberté, de l'originalité, de la vie, mais par la

haine hypocrite de tout ce qui est libre, original, et vivant.

Les grandes œuvres de l'art classique se présentent comme les derniers obstacles au développement de l'industrie artistique moderne.

L'exploitation de la pitié, de la concupiscence, de l'envie qui est l'objectif inavoué mais certain des prétendus artistes contemporains, a des adversaires naturels dans les derniers génies vivants. En discréditant les morts on discréditera ceux-là, qui ayant la conception de l'art que Racine ou La Fontaine avaient, ne veulent pas accepter de devenir les domestiques de leur temps, et préfèrent comme un Elémir Bourges sculpter des héros, que des personnes du tiers état.

Les esclaves des sens posent désormais en principe que ce sont eux qui ont le droit de se proclamer des artistes à l'exclusion de tous ceux qui se meuvent dans la liberté de l'Esprit.

L'Impératif catégorique nouveau qu'ils proclament est de se donner à la vie qui passe, de préférence à la vie qui dure ; et de ce qui n'était jusqu'à présent qu'un moyen de réussite, ils tentent de faire une doctrine. Eh bien, cette doctrine impie est une doctrine de valets, et ceux-là qui la prêchent ne veulent qu'une chose : exproprier de ce qui leur reste de gloire obscure, les derniers hommes qui refusent de courber la tête devant la loi des majorités, et les tuer tout à fait en les vouant au mépris public.

Fais de l'art démocratique, social, impressionniste, unanimiste, futuriste, fais tout, excepté ce que doit faire le véritable artiste ou crève, voilà ce qui nous est signifié par toutes les puissances du jour.

Tout abus de la force est une lâcheté et ceux-là sont des lâches, qui, profitant de la situation où

le mauvais goût public les a placés, accablent de leurs sarcasmes faciles, d'éternels vaincus.

A cette sorte de gens, gagner de l'argent en flattant les plèbes de droite ou de gauche ne suffit pas, il leur faut encore, pour que leur triomphe soit complet, baver leur venin sur l'Art qu'ils trahissent, sur la Beauté qu'ils assassinent, et sur les Maîtres des Poètes dont ils volent la réputation et le pain.

Le temps est assez propice cependant, aux faiseurs et aux réclamistes, pour qu'ils soient tout à fait heureux de vivre. Ils ont de l'or, des femmes, de la renommée. Que ne laissent-ils en repos ceux qui n'ont plus que la joie d'admirer des chefs-d'œuvre.

C'est la dernière qui leur reste, pourquoi la troublent-ils par des cris de haine ? Sinon parce

qu'ils sont jaloux de cette joie et que leur impuissance à la sentir les torture !

Plaignons-les, mais défendons contre eux la Liberté, l'Originalité, la Vie, l'Art, dont ils sont les ennemis à la fois implacables et ridicules.



A CONSULTER

Nietzche : *L'Origine de la Tragédie.*

Gioberti : *Essai sur le Beau.*

Péladan : *Origine et Esthétique de la Tragédie.*

Gabriel Boissy : *La Dramaturgie d'Orange.*

Chignac-Muller : *Les Directions présentes du Théâtre.*

Alexandre Chignac : *Préface à une Renaissance dramatique.*



Imprimerie de la *Renaissance Contemporaine*

LIMOGES